doi:10.32020/ARTandDOC/19/2018/9

Małgorzata JANKOWSKA
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Wydział Sztuk Pięknych

ALGORYTMICZNA REWOLUCJA. SZTUKA, PŁEĆ I MASZYNA

Rewolucji, rozumianej jako potężny i gwałtowny przewrót społeczny prowadzący do politycznych i społecznych innowacji, zwykle towarzyszyły hałas i ferment. Te same cechy charakteryzowały rewolucję przemysłową, polegającą na dynamicznym wzroście produkcji i zmianach w strukturach społecznych.[1] Jej sprzymierzeńcami były wynalazki, np.: czółenko szybkobieżne, przędzarka mechaniczna czy rotacyjny silnik parowy. Huk pędzącej kolei żelaznej, ryk syren fabrycznych i hałas maszyn przekształciły wszystkie sfery ludzkiego życia i jego otoczenie – otwarcie fabrycznych drzwi raz na zawsze zmieniało tego, kto je otworzył. Konsekwencje tej złożonej i rozległej rewolucji odbiły się również na twórczości artystów: mieszkaniec osiemnastowiecznego ponurego Londynu William Blake, pisał o „mroku Szatańskich Młynów", krytykując nie tylko polityczną przemoc i przedkładanie rozumu nad wyobraźnię, ale i panujący materializm, związany z rozwijającym się przemysłem. Z czasem ten początkowy szok przerodził się w fascynację i pochwałę wszystkiego, co nowoczesne. Mechaniczny hałas, który izolował człowieka od natury i własnych myśli stał się dla artystów-futurystów, konstruktywistów i poetów proletariackich symbolem nowych czasów. Bezruch i cisza na zawsze odeszły w zapomnienie, zastąpione odgłosami syren i marszem tłumu.[2]

Luigi Russolo w liście do kompozytora futurysty Francesca Balilli Pratellego pisał: „W dawnych czasach życie było ciszą. W XIX wieku, wraz z wynalezieniem maszyn, narodził się Hałas. Dziś Hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka. Przez wiele stuleci życie upływało w ciszy bądź przynajmniej w spokoju. Najgłośniejszy z hałasów, które przerywały tę ciszę, nie był ani intensywny, ani długotrwały, ani różnorodny."[3] Ruch tłoków, zgiełk dworców kolejowych, tkalni i elektrowni przynosiły (zdaniem kompozytora) ukojenie i działały na wyobraźnię.[4] Inny twórca – Arsienij Awraamow – teoretyk muzyki i kompozytor twierdził, że proletariackie dzieło muzyczne powinno wybrzmiewać głosem fabryk i maszyn. Jego *Symfonia syren* składała się z dźwięków syren przeciwmgielnych Floty Kaspijskiej, wystrzałów dział artyleryjskich, odgłosów hydroplanów, lokomotyw parowych, gwizdków, syren oraz śpiewów i okrzyków tłumu (Baku, 1922).[5]

Jednak maszyny nie zawsze były sprzymierzeńcami człowieka, czy – jak pisał Bruno Jasieński – nadbudową człowieka, nowym organem „niezbędnym mu na obecnym szczeblu rozwo-

ju."[6] W rzeczywistości jeszcze w latach trzydziestych dwudziestego wieku ich wprowadzenie było źródłem burzliwych reakcji ludzkich i społecznych konfliktów. Znaczną część ofiar postępującej modernizacji stanowiły kobiety z niższych warstw społecznych, dla których praca – w odróżnieniu od ogólnie przyjętego podziału ról – była koniecznością. W angielskich zakładach bawełniarskich w okresie 1834-1837 mężczyźni stanowili jedynie 1/4 zatrudnionych, kobiety i dziewczynki połowę, a pozostałą część – chłopcy do osiemnastego roku życia. Kobiety, początkowo chętnie zatrudniane przez przedsiębiorców jako bardziej „uległe", tańsze i tym samym łatwiejsze w kontrolowaniu, w konfrontacji z maszynami okazały się za słabe, co oznaczało zwolnienia.[7] Zdeterminowane pracownice przemysłu tekstylnego nie widziały w maszynach „pomocników czy wybawicieli", ale jednostki robocze, z którymi musiały rywalizować. Niszczyły je czasem na znak protestu, próbując nie tylko uniknąć marginalizacji, ale przede wszystkim wyrazić swój sprzeciw przeciwko postępującej maskulinizacji stanowisk pracy.

Paradoksem był fakt, że – wraz z nadaniem praw wyborczych kobietom i wzrastającym zapotrzebowaniem na pracowników, w tym kobiet – nie zmieniły się stereotypowe przekonania dotyczące podziału ról.[8] Pracującym kobietom w Polsce, podobnie jak w Niemczech czy Francji, do lat trzydziestych nie powierzano odpowiedzialnych i samodzielnych zadań. Zajmując stanowiska biurowe: maszynistek, stenotypistek, telegrafistek czy montażystek, kobiety wykonywały stosunkowo nieskomplikowane, powtarzalne czynności, a ich praca była zazwyczaj niesamodzielna. Kształtowano tym samym, jak pisała Agnieszka Janiak-Jasińska, wzorzec kobiety aktywnej zawodowo, akceptowany, jednak pod konkretnymi warunkami. Jak twierdzi badaczka, wykonywana przez kobiety praca nie mogła naruszać hierarchii płci i władzy, więc powierzane im zadania musiały mieć charakter odtwórczy i pomocniczy. W opinii biuralistów miała ona odpowiadać „naturze kobiety", przeciwnie do zawodów męskich, które miały reprezentować ich dynamiczną i aktywną postawę.[9] W tym schizofrenicznym „torze przeszkód" z jednej strony zachęcano kobiety do podejmowania aktywności zawodowej (co robiły również aktywistki walczące o prawa kobiet), z drugiej zaś strony przeznaczano dla nich posady ograniczone zazwyczaj pod względem zakresu wykonywanych czynności i oczekiwań oraz mniej płatne. Faktem jest również, że z powodów ekonomicznych kobiety musiały zarabiać. Ale były również wśród nich takie, które chciały pracować, widząc w tym szansę usamodzielnienia.

Karin Hausen – badaczka zajmująca się historią kobiet w Niemczech, opisując starania kobiet epoki rewolucji przemysłowej, krytycznie oceniła wpływ maszyn na emancypację w dziewiętnastym i początku dwudziestego wieku. Podkreślała, że o decyzji „czy konkretna innowacja techniczna jest pozytywna czy negatywna decyduje dopiero sposób, w jaki jest używana."[10] Krzywdzące praktyki i wypieranie znaczenia kobiet w rozwoju gospodarczym (podobnie zresztą, jak ich udziału w innych sferach, np. nauce i sztuce), były jednak tak znaczące, że nie pozwalały na utrwalenie ich osiągnąć na tyle wyraźnie, by zapewnić kobietom miejsce w historii. Ani mechanizacja, ani postęp w nauce nie mogły stać się ich sprzymierzeńcami, bowiem maszyny, podobnie jak nauka, okazały się być domeną męską, a ich znaczenie jako narzędzi władzy i kontroli utrwalało się w kolejnych dekadach.

W latach pięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych nawet aktywne zawodowo kobiety nadal przekonywały o korzyściach bycia gospodynią domową i płynących z tej funkcji przywilejach. Grace Murray Hopper – amerykańska pionierka informatyki twierdziła, że programowanie ma wiele wspólnego z „kobiecą naturą", podobnie bowiem jak organizowanie kolacji polega na umiejętnym planowaniu, zarządzaniu i rozwiązywaniu problemów. Przypisanie przez „komputerową królową" zawodowych sukcesów jedynie umiejętności prowadzenia gospodarstwa domowego wydaje się tak samo uwikłane kulturowo, jak cytowanie Arthura Rimbauda w zakończeniu *Drugiej płci* przez Simone de Beauvoir, o czym pisała Aleksandra Derra. Paradoks stanowi to, że w latach czterdziestych i pięćdziesiątych komputery obsługiwane były w większości przez kobiety. Chociaż – podobnie jak w poprzedniej dekadzie – to mężczyźni byli twarzami skomputeryzowanego świata i technologii.[11]

Liberalizującej i wyzwalającej siły technologii doszukiwała się Donna Haraway, traktując ją, jak pisała Derra „jako wyraz ludzkiego pragnienia, by rozwijać wiedzę poszerzającą naszą wolność", co zresztą potwierdza wiele artystek nowych mediów.[12] Jednak komputerowa rewolucja medialna, która – jak pisał Lev Manovich – „przekształca wszystkie etapy komunikacji, w tym: pobieranie danych, przetwarzanie, przechowywanie i dystrybucję, przekształca również wszystkie media – teksty, nieruchome i ruchome obrazy, dźwięki i konstrukcje przestrzenne", chociaż nadała wszystkim sferom życia niewyobrażalne tempo i, stwarzając niewątpliwie obszerne pole do działania, okazała się nie być wolna od uprzedzeń, krzywdzących wykluczeń i nadużyć.[13]

W roku 2004 Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe prezentowało wystawę *Die Algoritmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst/Algorytmiczna rewolucja. Ku historii sztuki interaktywnej*, której nazwę wykorzystałam w tytule. Wystawa została przygotowana przez zespół kuratorski: Dominika Szope, Katrin Kaschadt, Margit Rosen i Sabine Himmelsbach pod przewodnictwem Petera Weibela. Celem tej gigantycznej wystawy było przedstawienie sztuki interaktywnej w ujęciu historycznym i zaprezentowanie szerokiego spektrum artystycznych eksperymentów i procesów, które miały wpływ i przyczyniły się do jej powstania. Zaprezentowano dzieła stu pięćdziesięciu czterech artystów (w tym kilku grup), wśród których znalazło się jedynie dwanaście artystek: Giselle Beiguelman, Agnes Hegedüs, Lynn Hershman Lesson, Alice Hutchins, Bridget Riley, Lillian Schwartz, Jill Scott, Mieko Shiomi, Charlotte Sommer-Landgraf, Christa Sommerer (razem z Laurent'em Mignonneau) oraz Grazia Varisco. Wyjątkowość wystawy miała polegać na szerokim i przekrojowym ujęciu tematu, wskazaniu różnego rodzaju ścieżek, jakimi podążali artyści wykorzystujący możliwości pracy z komputerem czy wcześniej eksperymentujący z systemami generowanymi przez różnego rodzaju narzędzia, m. in. ruch i światło. Jednak znikoma liczba artystek wpłynęła na to, że wystawa nie spełniła tak postawionego celu, a wzmocnienie pozycji artystów, jako ojców-założycieli sztuki interaktywnej i nowych mediów, prowadziło kolejny raz do marginalizowania roli kobiet-artystek w sztuce.

Wystawę otwierał imponujący pod wieloma względami komputer elektroniczny Zuse Z22 z 1957 – siódmy model wyprodukowany przez Konrad Zuse AG. Była to pierwsza firma produkująca komputery na skalę przemysłową, a Zuse Z22 był pierwszym komputeren, który w swojej praktyce wykorzystywali artyści. Jego rozmiar wzbudzał respekt, a charakterystyczny szum potwierdzał to, czego nie można było zobaczyć – jego nieustającą aktywność – proces przetwarzania danych.[14] W kontekście wskazanego problemu, komputer jako narzędzie pracy artystów i artystek był doskonałym elementem całości, punktem wyjścia eksperymentów i prób podejmowanych w ramach praktyk twórczych. Z drugiej jednak strony nieznaczny udział w niej kobiet-artystek podaje w wątpliwość rolę maszyny w emancypacji kobiet. emancypacyjną siłę maszyny. Co zresztą w równym stopniu dotyczyło wcześniej innych maszyn i aparatów, m. in. maszyny do szycia, maszyny do pisania czy aparatu fotograficznego.

Wśród jedenastu prezentowanych na wystawie kobiet znalazła się m.in. Lynn Hershman-Lesson, której twórczość jest osobnym zjawiskiem. O tyle niezwykłym, że złożonym z osobistych, bolesnych doświadczeń artystki oraz jej wiary w wyzwolicielską moc nowych mediów. Krytyczna i subwersywna sztuka Hersman Lesson miała swoje korzenie w wolnościowej atmosferze dekady lat sześćdziesiątych: walki o wolność słowa i prawa obywatelskie. W tym samym czasie, kiedy w sztuce wzniecała się algorytmiczna rewolucja, a także następowały „przesunięcia form sztuki w kierunku »żywości«", zapoczątkowane przez happening, performance, sztukę konceptualną czy body art.[15] Dzięki nowym mediom, takim jak wideo czy komputer – jak pisała artystka – można wiele powiedzieć. A ich łączenie i sięganie po coraz to nowe rozwiązania uwalniało od ograniczeń, umożliwiając konstruowanie wypowiedzi adekwatnych względem podejmowanych tematów.[16] O nowych technologiach oraz tzw. technologii interaktywnej: wideo i sztuce laserowej Lynn Hershman Lesson pisała, że będzie „wybitnie wywrotowa względem wszystkich tradycyjnych form władzy – politycznej, społecznej

i religijnej", pozwalając odbiorcom – społeczeństwu zmienić bierną postawę odbioru na czynne uczestnictwo zarówno w sferze życia publicznego, jak i w sztuce.[17] Paradoksalnie sukces Hershman jako artystki nowych mediów rozpoczął się w momencie, kiedy oficjalnie (już po uprzednim zaproszeniu do wystawy) muzeum wycofało się z zaproszenia. Powodem zmiany decyzji były „oddychające" maszyny – obiekty składające się z woskowych odlewów twarzy artystki połączonych z magnetofonami, które dla muzeum nie spełniały wymogów sztuki. Poszukując alternatywnych przestrzeni dla swoich działań i zaspokajając własną potrzebę niezależności oraz wolności wypowiedzi i wyborów, artystka sięgnęła po nowe strategie tworzenia.

Lata sześćdziesiąte były okresem dynamicznego rozwoju sztuki nowych mediów. Komputer jako nowe narzędzie fascynował i inspirował do poszukiwań oraz badania nowych możliwości plastycznych i koncepcyjnych. Kobiety-artystki sięgnęły po niego z tym samym zapałem co ich koledzy, jednak – podobnie jak wcześniej na skutek marginalizowania – ich obecność w algorytmicznej rewolucji jest niemal niezauważalna. Wskazuje na to ich nieliczny udział w wydarzeniach, wystawach i projektach, których celem była prezentacja nowego, technologicznego obszaru zainteresowań sztuki oraz efektów współpracy z inżynierami i naukowcami różnych dziedzin.

Jednym z ważnych wydarzeń tej dekady, dedykowanych sztuce i technologii, były interdyscyplinarne *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (1966), zaprezentowane w przestrzeni, w której w 1913 roku odbyła się legendarna edycja Armory Show (w 69th Regiment Armory, Lexington Avenue, New York). Projekt wzbudził ogromne zainteresowanie widzów, ale i poważne głosy krytyki. Recenzenci uznali go za fiasko z uwagi na powtarzające się techniczne awarie i nieprzygotowanie samych artystów, ale widzowie docenili jako zaskakujące i wciągające widowisko. W przedsięwzięciu wzięło udział dziesięciu artystów, w tym trzy artystki: Deborah Hay i Lucinda Childs – choreografki oraz Yvonne Rainer – tancerka, choreografka i twórczyni filmów. Organizatorką i producentką była Julie Martin. Pomysłodawcy *Nine Evenings*, Robert Rauschenberg, Billy Kluver razem z Robertem Whitmanem, Fredem Waldhauerem i Julie Martin, w rok po „komercyjnym" sukcesie projektu założyli Experiments in Art and Technology Inc. (E.A.T 1967), której celem było zainicjowanie platformy spotkań pomiędzy artystami a naukowcami. Współtwórczynią i rezydentką tej organizacji przez wiele lat była Lilliana Schwartz.[18]

W kolejnym roku (1968) w londyńskim ICA odbyła się wystawa *Cybernetic Serendipity* przygotowana przez Jasię Reinhard. Wystawa obejmowała wiele obiektów: różnego rodzaju roboty, poezję wizualną, maszyny muzyczne i malarskie, a także wszelkiego rodzaju dzieła, w których ważnym elementem był tytułowy „szczęśliwy przypadek". Kuratorka potraktowała projekt jako rodzaj ćwiczenia intelektualnego, które przybrało spektakularną formę wystawy totalnej, konstruowanej poprzez obiekty, dźwięk, ruch i światło. Aranżacją zajęła się Franciszka Themerson, co było zapewne ukłonem kuratorki w stronę polskiej artystki i ciotki Jasi Reinhard. Podobnie, jak w przypadku wcześniejszych wydarzeń, również w *Cybernetic Serendipity* w gronie kilkudziesięciu inżynierów, muzyków, artystów i naukowców znalazło się zaledwie kilka kobiet: Jeanne Hays Beaman – pionierka w dziedzinie tańca współczesnego wykorzystująca technologie komputerowe, Alison Knowles – artystka intermedialna, Margaret Masterman – filozofka i lingwistka oraz malarka Ulle Wiggen. Na kilku innych wystawach, poświęconych związkom sztuki i technologii, statystyki te wyglądały podobnie.

W tym samym roku Frank Malina – inżynier i artysta założył akademickie pismo LEONARDO, które stało się platformą wymiany wiedzy pomiędzy artystami i teoretykami zainteresowanymi sztuką i technologią. Przez wiele lat publikowane w nim teksty pisali mężczyźni: naukowcy, inżynierowie i artyści, co sprowokowało Judy Malloy – poetkę i redaktorkę, by zainicjować dla LEONARDO projekt *Women, Art and Technology* (1993). Jego celem było zachęcenie artystek-kobiet pracujących z nowymi mediami, aby zaczęły pisać o własnych pracach. Projekt poprzedziły badania, które ujawniły, że wokół LEONARDO skupia się niewielka liczba kobiecych autorek: teoretyczek i artystek piszących czy

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

tylko zgłaszających do publikacji teksty z zakresu technologii i mediów. Mimo, iż artystek posługujących się nowymi mediami wciąż przybywało, na początku lat dziewięćdziesiątych ich obecność nie tylko w czasopiśmie, ale także w przestrzeniach ekspozycyjnych wciąż nie mogła się równać z udziałem mężczyzn. Jak bumerang powróciło pytanie: dlaczego nie było wielkich artystek-kobiet i dlaczego nie ma ich w obszarze sztuki konstruowanej w oparciu o nowe technologie? Projekt podsumowany został w formie publikacji *Women Art and Technology* i w założeniu miał dowodzić, że kobiece projekty i teksty są włączone w sposób równorzędny w obszar dyskusji o sztuce technologicznej, niejako wpisując się w politykę wyrównawczą.[19]

To działanie, jakkolwiek byśmy go nie oceniali, było jednym z pierwszych aktów przerwania milczenia i zwrócenia uwagi na problem analogiczny do kwestii kobiet w obszarze nauki i technologii. Na poziomie badawczym wyraźnie podkreśla się, że problem kobiet w nauce i technologii jest czymś, co koliduje z naukową epistemologią, a ich odkrycia często były przywłaszczane lub pomniejszane przez mężczyzn. Kobieca determinacja w wyrażaniu własnych poglądów i podejmowaniu różnego rodzaju aktywności (m.in. na polu sztuki) natrafiła w okresie algorytmicznej rewolucji na barierę instytucjonalną i środowiskową.

Trzecim wydarzeniem, o którym warto wspomnieć była wystawa przygotowana przez Jacka Burnhama w Jewish Museum w Nowym Jorku pt. *Software – Information Technology: Its New Meaning for Art* (1970).[20] Koncepcja uzyskała wsparcie techniczne Theodora H. Nelsona, twórcy terminu „hipertekst" i pioniera technik informacyjnych. W katalogu wystawy badacz podkreślał, że sztuka umożliwia poznanie nauki w sposób bardziej dostępny i zrozumiały dla społeczeństwa, co znalazło się również w wypowiedziach artystów i artystki art&science. I tym razem nie obyło się jednak bez krytyki. Edward Shanken pisał o kompletnej porażce, niedziałających komputerach, przerażonych myszoskoczkach z obiektu *Seek* (skonstruowanego przez Nicholasa Negropontego i Architecture Machine Group M.I.T.) atakujących siebie nawzajem, kłopotach finansowych i cenzurze. Wszystkim tym, co ostatecznie przekreśliło nadzieje wystawy na bycie liderem w obszarze sztuki eksperymentalnej.[21] Burnham uwzględnił w swojej wystawie dwie artystki: Denes Agnes, artystkę konceptualną pracującą z wieloma mediami i Sonię Sheridan – założycielkę wydziału Generative System w School of Art Institut of Chicago (1970) oraz honorową redaktorkę pisma LEONARDO.

Dzięki aktywności artystek oraz starań kuratorek i badaczek, obecność kobiet w polu sztuki nowych mediów jest coraz bardziej widoczna. Nie jest to jednak wciąż pole równych szans. „Gender problem" nie ominął jednej z największych i najstarszych imprez Ars Electronica dedykowanej sztuce, technologii i – paradoksalnie – społeczeństwu. W roku 2015 Heather Dewey-Hagborg – transdyscyplinarna artystka, uprawiająca sztukę rozumianą jako praktykę krytyczną konstruowaną w obszarze biopolityki, otrzymała wyróżnienie w konkursowej dyscyplinie Hybrid Art. To sprowokowało ją do analizy kwestii udziału i pozycji kobiet w prestiżowej imprezie i zainicjowania społeczno-medialnej kampanii pod przewrotnym tytułem #KissMyArs. Artystka pisała: „Jako kobiety w sztuce i technice jesteśmy konsekwentnie niedoceniane, niedofinansowane i wykreślane z historii. Czujemy, że nasza praca nie jest tak dobra, jak naszych kolegów i, gdybyśmy tylko zrobiły to lepiej, osiągnęłybyśmy takie same pochwały i osiągnięcia, jak oni. W zeszłym roku w końcu zrozumiałam, że to bzdury".[22] Dewey-Hagborg wskazała, że w ciągu dwudziestu dziewięciu lat trwania festiwalu dziewięć na dziesięć nagród głównych otrzymali mężczyźni, w ujęciu całościowym oznacza to, że aż 90% nagrodzonych artystów to mężczyźni.

W ciągu trzydziestu lat trwania festiwalu wiele się zmieniło, zarówno w obszarze sztuki i technologii, jak i w sferze społecznej, ale artystki i badaczki nadal stanowią mniejszość w sztuce mediów. Gerfried Stocker, dyrektor artystyczny Ars Electronica, zapewniał jednak, że mała liczba kobiet, które zdobyły Golden Nica – najwyższe wyróżnienie festiwalowe – nie jest kwestią polityki, jaką wyznaje festiwal, lecz odzwierciedla dominujący i bardzo niezadowalający stan rzeczy, czyli fakt, że znacznie mniej kobiet jest aktywnych w dziedzinie sztuki i technologii.[23] Temu



stwierdzeniu przeczy jednak spora liczba artystek zgłaszających swoje prace na konkurs PRIX Ars Electronica, ale i tych, które nominowane są do nagród pozakonkursowych. W roku 2016 – szczęśliwie dla festiwalu – najwyższe wyróżnienie w kategorii Visionary Pioneers of Media Art (kategoria zainaugurowana w 2014 roku) zostało przyznane (wspomnianej już w tym tekście) Jasi Reinhard – historyczce sztuki, badaczce, kuratorce, która jako jedna z pierwszych zajmowała się obszarem sztuki i technologii. Jak na ironię Golden Nica, najwyższe wyróżnienie festiwalu, to statuetka bezgłowej, idealizowanej postaci kobiety – Nike z Samotraki. Jak pisze Addie Wagenknecht, uczestniczka kampanii rozpoczętej przez Dewey-Hagborg, jest to kwintesencja tego, w jaki sposób uprzedmiotawiamy kobiety, które – jak twierdzimy – nagradzamy.[24] Artystka widzi problem w szerszym kontekście jako błąd systemowy, prowadzący do wykluczania kobiet z obiegu wystawienniczego, a tym samym marginalizacji ich obecności i znaczenia w tworzeniu kanonów sztuki współczesnej.[25]

Jedynie reinterpretacja sytuacji i zastosowanie polityki równości może bowiem sprawić, że siła opowieści o nowych mediach wzbogaci się o głosy kobiet – artystek i badaczek, których w historii jest całkiem sporo, jednak ich miejsce jest marginalne i wciąż marginalizowane. Analizując kwestie filozofii i teorii dotyczących nauki oraz miejsca i znaczenia kobiet w jej obszarze, Derra (powołując się na teksty Haraway) pisała, że „pokazanie wykluczonych kobiet ma pozwolić na ich ponowne włączenie w dyskurs, pozwolić na wzbogacenie istniejących sieci powiązań, pozwolić odezwać się tym czynnikom, które uciszaliśmy, przemawiając w ich imieniu."[26] Uwzględnienie głosu kobiet w obszarze algorytmicznej rewolucji mogłoby przynieść intrygujące i świeże spojrzenie na te jej aspekty, które zgodnie z obowiązującymi metodologiami nie znalazły dla siebie miejsce w przestrzeni nauki i sztuki.[27] Publikacja *Women, Art and Technology*. Wystawy – takie jak zainicjowana przez brytyjską artystkę Annę Dumitriu wystawa, a zarazem świetne hasło propagujące wolnościowe idee: *Technology is not neutral* (2016). Czy zintensyfikowanie działań na rzecz poszerzania strategii w kierunku instytucjonalnego włączania kobiet w różnego rodzaju struktury, którymi one zarządzają (o czym pisała Dewey--Hagborg). Te działania świadczy o tym, że kobiety-artystki – mimo własnych sukcesów – odczuwają, że nie wszystko zostało zrobione w kwestii wyrównania ich pozycji w obszarze sztuki.

W roku 1896 Maksym Gorki opisujący swoje wrażenia z pokazu nowego medium - filmu braci Lumière, rozwodził się nad nieznośną, spopielałą szarością ulicznych scen ruchomej fotografii, rozgrywających się „w dziwnej ciszy, w której nie słychać turkotu kół, żadnego odgłosu kroków ani mowy. Nic. Żadnego śladu skomplikowanej symfonii dźwięków, która zawsze towarzyszy ludzkim ruchom. Szaro-popielate liście drzew kołyszą się bezgłośnie na wietrze, a szare sylwetki ludzi, jakby skazane na wieczną ciszę i okrutnie ukarane pozbawieniem wszystkich kolorów życia, bezszelestnie ślizgają się po szarej ziemi."[28] Filmowy obraz był dla Gorkiego depresyjny w swoim ograniczeniu, a nowe medium – niepokojące z uwagi na jego nieodkryte jeszcze możliwości oraz wpływ, jaki mogły wywierać na umysły i świadomość odbiorców. To, co zdiagnozował poeta, kilkadziesiąt lat później było już dla badaczy i twórców prawdziwym polem eksperymentów. W setną rocznicę Rewolucji październikowej, która jest również pięćdziesiątą rocznicą założenia pisma LEONARDO) sztuka nowych mediów, tak jak dla Gorkiego film, pozostaje ruchomym lecz czasami monochromatycznym obrazem. Może nie (jak widział to poeta) „królestwem" szarego, ponurego życia, ale z pewnością obszarem, który czeka na dopełnienie postaciami artystek. By zakończyć ten tekst głosem kobiety, powołam się, na pierwszą w historii filmu - reżyserkę Alice Guy Blaché (1873-1968), która dołożyła wszelkich starań, by sztuka filmowa nie była postrzegana jedynie jako groteskowa kopia rzeczywistości, ale jako sztuka, której potencjał tkwi w narracji i wyobraźni. Pierwszym filmem *La Fée aux Choux* (1896) Guy zainaugurowała takie zawody jak producenta, reżyserka i choreografka po raz kolejny udowadniając jak wielka siła tkwi w kobiecie wykorzystującej technologię.

Sztuka i Dokumentacja nr 19 (2018) | *Art and Documentation* no. 19 (2018) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Przypisy

[1] Eric Hobsbawm, *Wiek rewolucji 1789-1848*, tłum. Marcin Starnawski i Katarzyna Gawlicz (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 48-49. Autor sytuuje początek rewolucji przemysłowej w okresie 1780 a 1800 rokiem w Wielkiej Brytanii.

[2] Ilona Gwóźdź-Szewczenko, „Dwie rewolucje. O pewnym (niedostrzeżonym, acz istotnym) aspekcie czeskiej międzywojennej poezji proletariackiej," *Bohemistyka* nr 1-4 (2008): 90-92, dostępny 20.05.2017, http://www.bohemistyka.pl/artykuly/2008/ART_Gwozdz-Szewczenko.pdf.

[3] Luigi Russolo, „Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny," tłum. Julian Kutyła, w *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox i Daniel Warner (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, 2010), 35-36.

[4] Russolo, „Sztuka hałasów," 34.

[5] Zob. *Various - Baku: Symphony o f Sirens. Sound Experiments in the Russian AvantGarde* (London: RedR Megacorp, 2008), 19.

[6] Bruno Jasieński, „Futuryzm polski," w *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński i Helena Zaworska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978), 60.

[7] François Jarrige, Gender and machine-breaking: violence and mechanization at the dawn of the industrial age (England and France 1750-1850), dostępny 24.05.2017, https://journals.openedition.org/cliowgh/284. Z kolei Hobsbawm w swojej publikacji, w ogóle nie odnosi się do kwestii udziału i znaczenia kobiet w obu rewolucjach. Autor pisze o prządzaczach i tkaczach, robotnikach, rzemieślnikach, inżynierach i proletariuszach, jedynie wzmiankując, kobiet jako te, które przedsiębiorcy chętnie zatrudniali, jako „uległe i tańsze", zob. Hobsbawm, *Wiek rewolucji 1789-1848*, 80.

[8] W piśmie ilustrowanym dla kobiet *Bluszcz*, w artykule „Równouprawnienie kobiet w pracy" czytamy o masowym zapotrzebowaniu pracy niewykwalifikowanej, polegającej na obsłudze i dopełnieniu siłą ludzką maszyny, wskazując na kobietę jako najdogodniejszą siłę roboczą – „pokorną, mało wymagającą, wytrwałą i zręczną". Autorka podkreśla równocześnie, że kobiety są gorzej wynagradzane niż mężczyźni, a warunki zatrudnienia są zazwyczaj bardzo złe, pomimo iż rewolucja przemysłowa „czyni znowu z kobiet czynnik niezbędny w ogólno kapitalistycznym rozwoju", zob. Zofia Daszyńska-Golińska, „Równouprawnienie kobiet w pracy," *Bluszcz* nr 13 (29 marca 1924): 160.

[9] Agnieszka Janiak-Jasińska, „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX w.," *Rocznik Antropologii Historii* nr 2/7 (2014): 106.

[10] Karin Hausen, *Porządek płci. Studia historyczne,* tłum., opr. naukowe Justyna Górny (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010): 162.

[11] Zob. Jennifer S.Light, „Computers were Women," w *When Women, Science, and Technology: A Reader in Feminist Science Studies*, ed. Mary Wyer, Mary Barbercheck, Donna Cookmeyer, Hatice Örün Öztürk i Marta Wayne (London, New York: Routlege, 2014): 60.

[12] Aleksandra Derra, *Kobiety (w) nauce* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2013): 185-186.

[13] Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006): 82.

[14] Emil Bach Soerense, „The Algorithmic Revolution," dostępny 15. 07. 2017, http://rhizome.org/community/34311/.

[15] Margaret Morse, „Sztuka video istalacji: obraz i przestrzeń pogranicza," *Magazyn Sztuki* nr 9 (1996): 166.

[16] Hasło: „Lynn Hershman," w *Performance Antology, Source Book of California Performance Ar*t, red. Carl E. Loeffler i Darlene Tong (San Francisco: Contemporary Art Press, Lst Gasp Press, 1989): 65. W tekście posługuję się zapisem nazwiska Hershman Lesson, zgodnie z formą obowiązującą od ok. 1991 roku. Wersja Hershman w przypisie i bibliografii wynika z formy zapisu zastosowanego w danej publikacji.

[17] Lynn Hershman, „Politics and Interactive Media Art," *Journal of Contemporary Studies* vol. 1 (1985): 64. W roku 1999 Hershman Lesson nazywano najbardziej wpływową kobietą w obszarze nowych mediów. W tym roku otrzymała Golden Nica w kategorii Interactive Art.

[18] Wśród ważnych wystaw dedykowanych art&science dekady lat sześćdziesiątych wymienić można m.in.: *Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta* przygotowaną przez Bruno Munari'ego i Giorgio Soavi w Mediolanie w 1963 roku (autorem tekstu do katalogu był Umberto Eco) oraz *Nouvelle t*endance w Zagrzebiu w 1963. W roku 1967 György Kepes objął kierownictwo nowo powołanego Center for Advanced Visual Studies w MIT, z którym współpracowały Maryanne Amacher, Charlotte Moorman i Harriet Casdin-Silver. W kolejnym roku Pontus Hultén otworzył w Museum of Modern Art wystawę *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*.

[19] *Women, Art and technology*, ed. Judy Malloy (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2003): xiii.

[20] zob. Dore Ashton, „Software Everywhere: Jewish Museum, NY, exhibition," *Studio International* vol. 180 nr 997 (Nov 1970): 200-202. W krytycznej recenzji wystawy, badaczka skupia się na koncepcji kuratorskiej, wymieniając zaledwie kilka uwzględnionych na niej dzieł, wśród nich *Dialectic Triangulation* Agnes Denes.

[21] W wystawie brało udział cztery artystki: Linda Berris, Agnes Denes, Sonia Landy Sheridan, Theodosius Victoria i 17 artystów.

[22] Heather Dewey-Hagborg, Addie Wagenknecht, Camilla Mørk Røstvik, Kathy High, „Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs," Guardian 2016, dostępny 20.07.2017, https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender.

[23] Martin Hieslmair, Prix Ars Electronica Seeks Female Media Artist!, dostępny 25.05.2017, https://www.aec.at/aeblog/en/2017/01/17/prix-ars-electronica-women/.

[24] Dewey-Hagborg, Wagenknecht, Mørk Røstvik, High, „Why women are asking,".

[25] Ibidem.

[26] Derra, *Kobiety (w) nauce*, 181.

[27] Te inne aspekty to np. deklarowana przez Rebecce Allen postrzeganie komputera jako czegoś zmysłowego i odrobinę erotycznego, co było antytezą wobec tego czym miał być komputer.

[28] Maxim Gorky, „The Lumière cinematograph," w *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* red. Philip Simpson, Andrew Utterson i Karen J. Shepherdson (London, New York: Routledge, 2004), 7-8.

Bibliografia

Ashton, Dore. „Software Everywhere: Jewish Museum, NY, exhibition." *Studio International* vol. 180 no. 997 (1970 Nov): 200-202.

Daszyńska-Golińska, Zofia. „Równouprawnienie kobiet w pracy." *Bluszcz* nr 13 (1924): 160.

Derra, Aleksandra. *Kobiety (w) nauce*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2013.

Dewey-Hagborg, Heather, Addie Wagenknecht, Camilla Mørk Røstvik, Kathy High. „Why women are asking a major art and technology festival to #KissMyArs." *The Guardian*, Mon 12 Sep 2016. Dostępny 20.07.2017. https://www.theguardian.com/science/the-h-word/2016/sep/12/ars-electronica-festival-gender.

Gorky, Maxim. „The Lumière cinematograph." W *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies,* red. Philip Simpson, Andrew Utterson i Karen J. Shepherdson, 7-8. London, New York: Routledge, 2004.

Gwóźdź-Szewczenko, Ilona. „Dwie rewolucje. O pewnym (niedostrzeżonym, acz istotnym) aspekcie czeskiej międzywojennej poezji proletariackiej." *Bohemistyka* nr 1-4 (2008). Dostępny 20.05.2017. http://www.bohemistyka.pl/artykuly/2008/ART_Gwozdz-Szewczenko.pdf.

Hausen, Karin. *Porządek płci. Studia historyczne*. Tłum. i opr. naukowe Justyna Górny. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2010.

Hershman, Lynn. „Politics and Interactive Media Art." *Journal of Contemporary Studies* vol. 1 (1985): 64.

Hieslmair, Martin. „Prix Ars Electronica Seeks Female Media Artist!" Dostępny 25.05.2017. https://www.aec.at/aeblog/en/2017/01/17/prix-ars-electronica-women/.

Hobsbawm, Eric. *Wiek rewolucji 1789-1848*. Tłum. Marcin Starnawski i Katarzyna Gawlicz. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

Janiak-Jasińska, Agnieszka. „Maszyna do pisania i jej wpływ na sytuację kobiet na rynku pracy biurowej na ziemiach polskich na początku XX w." *Rocznik Antropologii Historii* nr 2/7 (2014): 106.

Jarrige, François. „Gender and machine-breaking: violence and mechanization at the dawn of the industrial age (England and France 1750-1850)." Dostępny 24.05.2017. https://journals.openedition.org/cliowgh/284.

Jasieński, Bruno. „Futuryzm polski." W *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, red. Zbigniew Jarosiński i Helena Zaworska, 60. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.

Light, Jennifer S. „Computers were Women." W *Women, Science, and Technology: A Reader in Feminist Science Studies*, red. Mary Wyer, Mary Barbercheck, Donna Cookmeyer, Hatice Örün Öztürk i Marta Wayne, 60. London, New York: Routlege, 2014.

Loeffler, Carl E., Darlene Tong, red. *Performance Antology, Source Book of California Performance Art*. San Francisco: Contemporary Art Press, Lst Gasp Press, 1989.

Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypryański. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006.

Malloy, Judy, red. *Women, Art technology*. Cambridge, Mass, London: The MIT Press, 2003.

Molina Alarcón, Miguel, red. *Various - Baku: Symphony o f Sirens. Sound Experiments in the Russian AvantGarde*. London: RedR Megacorp, 2008.

Morse, Margaret. „Sztuka video instalacji: obraz i przestrzeń pogranicza." *Magazyn Sztuki* nr 9 (1996): 166.

Russolo, Luigi. „Sztuka hałasów: Manifest Futurystyczny." Tłum. Julian Kutyła. W *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox i Daniel Warner, 35-36. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2010.

Soerense, Emil Bach. „The Algorithmic Revolution." Dostępny 15.07.2017. http://rhizome.org/community/34311/.